

Санкт-Петербургский Государственный Университет

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Выпускная квалификационная работа по направлению

«Философия»

основная образовательная программа

«Философия» 030100

Исполнитель

Наумова О.А.

Научный руководитель

к. ф. н. **Могилевич М.Н.**

Рецензент

к. к. **Коленко С. Г.**

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА I Феноменологический, герменевтический и герменевтико-феноменологический методы анализа произведения искусства: анализ ключевых концепций	
§1 Феноменологический метод	6
§2 Герменевтический метод	17
§3 Герменевтико-феноменологический метод	27
Глава II Опыт прикладного применения феноменологической, герменевтической и герменевтико-феноменологической методик к анализу художественного произведения (на примере К. Малевича и Ж. Дюпре)	
§1 Феноменологический метод	39
§2 Герменевтический метод	46
§3 Герменевтико-феноменологический метод	51
§4 Сопоставление методов	55
Заключение	57
Список использованной литературы	59
Приложение	62

ВВЕДЕНИЕ

В ходе исторического развития в гуманитарных науках складываются особые методологии исследований художественных произведений, к которым можно отнести герменевтический, феноменологический, семиотический, логико-семантический, структуралистский, исторический, психологический и другие подходы. Общим для всех этих направлений является то, что они нацелены на изучение не собственно действительности, а ее вторичного отражения, опосредованного специфическими знаковыми системами, то есть текстом в широком смысле этого слова.

Однако в данной работе мы сфокусируем внимание на двух направлениях, а именно: герменевтике и феноменологии, для которых общей является проблема знака именно как начала деятельности смыслообразования. Оба метода направлены на толкование не предметной данности, а смыслов, поскольку человек сам вносит смыслы в осознаваемые предметы. Несмотря на существующие различия, оба метода пересекаются в области своих поисков и часто используются для интерпретации художественных произведений в совокупности. Наиболее полно выявляя все особенности, вместе они способны сформировать новый подход к пониманию художественного произведения, который можно назвать герменевтико-феноменологическим либо же герменевтической феноменологией.

Таким образом, несмотря на обилие научных работ, посвященных и герменевтике, и феноменологии, актуальность данной работы обусловлена недостаточным вниманием исследователей к изучению проблемы их совместного применения в прикладной деятельности, направленной на понимание художественных произведений. Теоретическая

значимость данной работы состоит в систематизации теоретических знаний по проблеме исследования.

Цель данной выпускной квалификационной работы - рассмотреть отличительные черты методологии феноменологии, герменевтики и герменевтической феноменологии в области эстетики для выявления их прикладного потенциала и сравнить использование этих подходов на примере живописных произведений К. Малевича и Ж. Дюпре.

Объектом исследования данной работы являются основные феноменологические, герменевтические и герменевтико-феноменологические подходы к проблеме понимания. Предметом исследования выступает прикладной потенциал герменевтического, феноменологического и герменевтико-феноменологического методов интерпретации живописного художественного произведения. Методами исследования избраны: сравнительный анализ, изучение и реферирование источников выбранной теме.

В соответствии с этим были поставлены такие задачи как:

- Рассмотреть ключевые положения и конкретные методы феноменологического подхода к исследованию произведений искусства.
- Рассмотреть ключевые положения и конкретные методы герменевтического подхода к исследованию искусства.
- Выявить предпосылки синтеза данных направлений и рассмотреть основные положения представителей получившегося герменевтико-феноменологического подхода.
- Применить все три метода для интерпретации конкретных произведений изобразительного искусства на практике.
- Провести сравнительный анализ методов и определить из числа рассмотренных метод, который наиболее полно позволяет выявить особенности живописного произведения.

Указанные цели и задачи формируют структуру выпускной квалификационной работы, которая состоит из введения, основной части, заключения, списка использованной литературы и приложения. Основная часть работы является состоящей из двух глав. При этом первая глава посвящена рассмотрению основных подходов к проблеме понимания художественного произведения, а именно феноменологическому, герменевтическому и герменевтико-феноменологическому, в соответствии с чем, разделена на три параграфа. Вторая глава посвящена применению этих подходов в прикладной деятельности по интерпретации произведений живописи с использованием наглядных примеров, и разделена на четыре параграфа, первые три в соответствии с избранными методами интерпретации. Последний параграф представляет собой сравнительный анализ методов и полученных с их помощью результатов интерпретации между собой.

В выпускной квалификационной работе были использованы материалы отечественных и зарубежных исследователей искусства в русле феноменологии и герменевтики, а так же по искусствоведению, культурологии и прочих смежных дисциплин. Однако основными источниками выступают работы М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, Н. Гартмана, Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, П. Рикера, Р. Ингардена, Г. Шпета.

**ГЛАВА I ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ,
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ И
ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ
АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: АНАЛИЗ
КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПЦИЙ
§1 ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД**

Первая глава моей выпускной квалификационной работы посвящена теоретическим положениям различных подходов к проблеме понимания художественного произведения. В первую очередь, она направлена на рассмотрение основных наиболее общих теоретических положений и, далее, методов интерпретации именно в области эстетики, которые являются наиболее авторитетными и распространенными в прикладных исследованиях.

Таким образом, первый параграф первой главы нацелен на выявление содержания феноменологического подхода и решает такие задачи как: рассмотрение наиболее общих ключевых особенностей данного направления философии, рассмотрение основных методов интерпретации, определение конкретного метода, который будет использован нами для анализа примеров из живописи, и выявления предпосылок синтеза феноменологии и герменевтики.

Прежде чем приступить к подробному исследованию феноменологической методологии в области эстетики, необходимо, в первую очередь, рассмотреть основные и наиболее общие положения данного направления в философии, чтобы определить его специфические черты, а также обратиться к мысли Э. Гуссерля, которая и стала отправной точкой для развития феноменологии.

Феноменология возникла как наука о структуре и содержании сознания, наука о субъективности. Центральной проблемой феноменологии становится не проблема философского исследования мира как существующего самостоятельно, но проблема "смыслополагания" мира, т.е. раскрытие той активности сознания, благодаря которой мир предстает перед нами как иерархия смыслов. Феноменологический метод требует четкого разделения значений и их словесного выражения, в его контексте художественный образ выступает как часть опыта восприятия.

В процессе познания субъект обращается не к объектам окружающего мира, а к структурам своего сознания, отражающим мир. В феноменологии противоречия между бытием и сознанием, то есть субъектом и объектом познания, упраздняются. Все виды реальности, с которыми имеет дело человек, здесь объясняются из актов сознания, и хотя мир существует объективно, понять и объяснить его может только человек. В субъекте при этом акцентируется внимание на способность к созерцанию как беспредпосылочному видению.

Далее, чтобы понять, в чем состоят основные задачи феноменологии, следует обратиться к истокам представленного учения. Основанием феноменологического подхода стало его положение о рассмотрении познания мира как деятельности субъекта со своим сознанием. Наиболее существенной характеристикой сознания, в свою очередь, является интенциональность, иными словами, направленность акта сознания на какой-либо предмет. Так, сознание это всегда «сознание чего-либо». Если бы интенциональность сознания отсутствовала бы, то человек был бы не способен относиться к предметам, выносить суждения по поводу них, испытывать чувства, а значит, его даже было бы невозможно назвать психическим существом. В качестве интенционального предмета бытие является сознанию. Именно феноменологическая редукция позволяет обнаружить и подтвердить интенциональность сознания.

Для Э. Гуссерля (1859-1938 гг.), «я-центр» представляет из себя не личность как психическую индивидуальность с определенными психическими диспозициями и характером, но чистое трансцендентальное эго, которое и конституирует предметный мир. Оно является не поддающимся рефлексии, поскольку не содержит никаких сущностных компонентов и эксплицитного содержания.

Основными методами феноменологического исследования становятся очевидность, то есть непосредственное созерцание, и феноменологические редукции. Очевидность представлена как основа любого познания. Устанавливая аподиктический характер очевидностей, признается «немыслимость их небытия» посредством критической рефлексии. При феноменологической дескрипции феноменов сознания выявляются результаты с предельно возможной степенью достоверности, которые суть также общезначимые и сущностно-необходимые.¹

Феноменологические редукции, в свою очередь, делятся на три вида. Феноменолого-психологическая редукция направлена на освобождение от естественной установки, иными словами, погруженности во внешний мир, и сосредоточении на акте сознания. Эйдетическая редукция избавляет переживания от фактичности. При помощи процедуры сущностного усмотрения можно достичь сущности феноменов сознания. Важно отметить, что отношения между ними будут не казуальными, а сущностными или эйдетическими. Понятие «эйдос» в работах Э. Гуссерля употребляется в смысле сущности, при этом, оно определяет единственный смысл априорности, который и признается философским. Созерцая частное и единичное, можно достичь всеобщего усмотрения, то есть усмотрения всеобщих предметов или категорий. Трансцендентальная редукция направлена на редуцирование сознания как переживаний отдельного субъекта к чистому сознанию. Таким образом, говоря в более широком

¹ Куренной. В. К вопросу о возникновении феноменологического движения // Логос. 2005 № 5 С.263

смысле, феноменологический анализ есть метод познания априорных синтетических положений с их онтологическим статусом.

Таким образом, предметом феноменологии становятся акты чистого сознания, исключаящие все эмпирическое, внешнее. Явление вещи есть переживание, а не сама вещь. При этом метод феноменологии рассматривает его скорее как акт восприятия, уделяя мало внимания содержанию переживания. Феноменология анализирует сознание, избавленное от иллюзий и прагматизма, т. е. чистый акт сознания, конструирует мир с помощью интенции (направленного сознания) и в результате такой работы сознания создает смысл.

Далее, рассмотрев наиболее общие для феноменологии положения, представляется необходимым перейти к исследованию основных методов феноменологии в более узкой области исследований, а именно, эстетике. Данное направление в эстетике окончательно складывается в середине XX века под влиянием концепции Э. Гуссерля, а также критики трансцендентального идеализма. На первый план выходит способность созерцания субъекта как способность беспредпосылочного видения. А основной проблемой становится явленность бытия сознанию в интенциональном предмете. Наиболее значимыми исследователями по данному направлению в эстетике можно назвать Р. Ингардена, Н. Гартмана, М. Дюфренна. Концепции данных авторов являются наиболее авторитетными² в современной научной деятельности и могут быть использованы для практического анализа конкретных художественных произведений. Рассмотрим основные положения их трудов, касающиеся подходов к интерпретации живописных художественных произведений.

Наиболее важным для нашего исследования теоретическим достижением была разработка типологического деления художественных

² История эстетики: Учебное пособие. / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик.— СПб. 2011 г. С. 612

произведений в соответствии с их структурным содержанием, говоря иначе, выявления разнообразных слоев в произведении живописи, которое первым было осуществлено Р. Ингарденом.

Р. Ингарден (1893-1970) – философ польского происхождения, ученик Э. Гуссерля. Его главное произведение – «Исследования по эстетике», где в русле эпистемологии Э. Гуссерля предпринимается анализ структуры и содержания эстетического феномена в различных видах искусства, однако меня в данном исследовании в силу выбранного предмета интересует, прежде всего, изобразительное искусство. Поэтому рассмотрим рассуждения мыслителя именно по этой тематике. Относительно произведений живописи Р. Ингарден разработал типологию, соотносящуюся со структурой эстетического предмета, четко разграничивающегося с его бытийной основой (например, полотном с красками).

Всего приводится деление на три типа. Первый – «трехслойные картины», которые воспроизводят какой-либо сюжет, который можно описать словесно. Такое произведение имеет три уровня: во-первых, описание происходящего, персонажей, их взаимодействия; во-вторых, сами изображенные предметы, в представленных ракурсах и видах; в-третьих, цветовые соотношения. В произведениях на религиозную тематику можно выделить и четвертый уровень – представления о вере, однако Р. Ингарден относит их также к первому типу, также как жанровую живопись и портрет.

«Двуслойные картины» содержат только два последних слоя: предметный и цветовой. Поскольку сюжет отсутствует, что может ярко продемонстрировать автономность живописного произведения от литературной основы, Р. Ингарден называет такой тип «чистой картиной». К этому типу относятся натюрморт и пейзаж.

Третий тип – «однослойные» произведения, содержащие только цветовой слой, иными словами, абстрактные и беспредметные картины. Важно подчеркнуть, что и здесь эстетический феномен не тождественен наличному бытию картины.

Таким образом, концепция выделения слоев Р. Ингардена, будучи обоснованным и удобным для прикладного применения получает широкое распространение. Однако для глубоко анализа живописного произведения рассмотрения всего четырех слоев оказывается недостаточно, в связи с этим данная идея и получает дальнейшее развитие у Н. Гартмана.

Н. Гартман (1882-1950 гг.) – немецкий философ, у которого феноменологическая эстетика нашла наиболее систематизированное воплощение. В своей работе «Эстетика» он продолжает рассмотрение слоев эстетического предмета, начало которому было положено Р. Ингарденом. Однако отличительной чертой его исследования является акцент на системном упорядочении проблемного поля эстетики.

Наиболее общим в живописном произведении является деление на «передний» и «задний» план. Прежде чем рассмотреть их, необходимо обратиться к объяснению Н. Гартманом основания данного дихотомического деления. Для него основным условием эстетического акта является в первую очередь созерцание, а не творческая деятельность мышления. От обыденного восприятия эстетическое созерцание отличается тем, что помимо чувственного созерцания включает себя сверхчувственное, именно при его помощи можно наблюдать то, чего нельзя схватить в ощущениях, например, настроение, конфликт и т.д. Так, можно сказать, что созерцание трансцендирует самое себя. По мысли Н. Гартмана, эмоциональность сохраняется и свободно проявляется в эстетическом созерцании, когда в обыденном восприятии происходит освобождение от чувственных компонентов, свойственных ему изначально, для получения объективной ориентировки в мире. Важно отметить, здесь под эмоциональными компонентами понимаются признаки объективно существующих отношений, а не «субъективные примеси». Таким образом, эстетическая объективность, не смешиваясь с объективностью познания, стоит обособленно от него, не находясь в зависимости так же и от нравственного интереса.

Поскольку эстетическое созерцание имеет двухуровневую структуру, то и эстетический предмет, по Н. Гартману, состоит из двух слоев. Во-первых, в художественном произведении можно выделить «передний план» - чувственный образ, его составляют, так называемые, внешние слои. Они представляют собой все пространственное и вещественное, например, свет, движение, живое. Говоря о внешних слоях в произведении живописи, автор отмечает, что оно имеет крайне чувственный характер материи, иными словами, представленные предметы «изобразительны», наглядны. Живопись, будучи свободной от чувственной непосредственности пространственной формы, может схватить и объединить и далекое, и близкое в одном образе, в отличие, например, от скульптуры. Так, двухмерность картины имеет как позитивное, так и негативное значение.

«Задний план» - идеи доступные только сверхчувственному созерцанию. Его составляют слои, называемые Н. Гартманом внутренними. Задний план становится доступным для анализа, поскольку живопись способна передать внутренний мир человека, «изобразить» его душу. При этом, надо отметить, что такой эффект достигается не только в жанре портрета, так как любое вторжение человеческой темы в сюжет уже затрагивает нечто надчувственное. Душевное в живописи показывается «в подступах к человеческому», то есть косвенно.

Всего же последовательность слоев в живописи представляется состоящей из семи пунктов:

- 1) реальная плоскость и ее цветовое оформление – самый передний план;
- 2) трехмерная пространственность, свет, предметы;
- 3) подвижность;
- 4) жизненность подвижных образов в «полных жизни» красках;
- 5) душа человека, страсти, настроения;
- 6) индивидуальная идея;
- 7) всеобщие идеи, смыслы.

Таким образом, живопись, по Н. Гартману, связана более с чувственными ощущениями, следовательно, с предметными слоями, находящимися ближе к переднему, чем к заднему плану. Философу удалось существенно расширить выявленные Р. Ингарденом слои художественного произведения, в то же время, уточнив и систематизировав их, что, несомненно, облегчило выполнение задачи интерпретации конкретного живописного полотна.

Следующим проблемным вопросом для понимания произведения живописи является значение цвета самого по себе. Так, значение отдельных цветов и оттенков Н. Гартман категорически опровергает, комбинации цветов проявляют свое значение лишь в более широком членении, то есть в рамках изображения одного предмета, взаимоотношения предмета и фона, и в отношении произведения в целом. Они служат опорой для тематизации живописи, поскольку игра красок предстает «как язык с бесконечно тонкими значениями, который при правильном применении может выразить самое недоступное»³. Нужно особо выделить пейзажную живопись, поскольку, по мнению философа, благодаря игре красок, именно в нем можно найти завершенность, не связанную с внутренними слоями. Весьма близки этому мнению и рассуждения Р. Ингардена. Хотя он и признает существование однослойных картин, в которых цветовая палитра играет не последнее значение, она способна проявить свое значение лишь благодаря цельности композиции и колорита. Поэтому, по мнению философа, эстетически ценные качества содержатся не только в чисто цветовом слое, но и в двух других, живописный же эффект достигается в целостности всех этих качеств.

Таким образом, крайне важно, что цвета и оттенки невозможно подвергать изолированному исследованию, а следует рассматривать их только в совокупности друг с другом. Иными словами они несут в себе лишь малую часть смысла, которая приобретает целостное значение только на

³ Гартман Н. Эстетика К., 2004 С. 245

фоне остальных цветовых решений в работе, будь то цветовая гармония или контраст.

Другим важным моментом, который следует прояснить, становятся отношения произведения и зрителя. Хотя рассуждения об этом мы можем обнаружить и у других феноменологов искусства, однако наиболее полно эту связь описывает М. Дюфрэнн (1910-1995 гг.) – французский феноменолог, его основные произведения «Феноменология эстетического опыта» (1953), «Кризис искусства», «Эстетика и философия» (1976). Философ пытается сгладить противоречие субъект-объектных отношений, основополагающих для феноменологии, дополняя их чувственной характеристикой субъекта.

По его мнению, анализ априорных элементов сознания может помочь в поиске первоначала, лежащего в основе некоторого единства субъекта и объекта, которое он видел в Природе и Космосе. Априорные знания разделяются на субъективные, то есть относящиеся к сознанию, и объективные, относящиеся к предметам, внешнему миру в целом.

Для моего исследования особенно важно обратить внимание на диалогический характер отношений субъекта и объекта. Также как и у Р. Ингардена, по мнению которого, любое произведение требует своего рода «конкретизации» при помощи творческой активности зрителя⁴, в исследованиях М. Дюфрэнна интерпретация рассматривается как акт сотворчества. Так, способность человека говорить обусловлена тем, что сами вещи с ним разговаривают, что впоследствии появится и в работах М. Хайдеггера, для которого необходимым условием понимания станет «слушание» голоса бытия в художественном произведении. Здесь подразумевается то, что априорность это и есть то, что «говорят» нам предметы, в том числе, априорность и делает предметы называемыми, сообщая об этом человеку. Субъект же должен отвечать на априорность объектов, для осуществления такого ответа М. Дюфрэнн вводит понятие

⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.1962. С. 324

априори аффективности, то есть чувственную составляющую субъекта. Хотя аффективность относится к субъекту, все же вернее будет считать, что она располагается между субъектом и объектом, поскольку представляет собой связующее звено между человеком и внешним миром.

Подобный диалогический характер можно обнаружить в произведении искусства, поскольку прекрасное всегда связано с творческой активностью. Художественное произведение не просто созерцается, даже если зритель не участвует непосредственно в его рождении, тем не менее, в известном смысле, он его создает. Зритель, который созерцает, тем самым призывает картину к сотворчеству, так же как и произведение в свою очередь подразумевает пробуждение заинтересованности со стороны зрителя. Чувственный компонент является необходимым для вынесения суждения вкуса. Дальнейшие рассуждения приводят автора к тому, что он уподобляет не только творчество, но и эстетическое восприятие игре. Человек, созерцающий произведение искусства захвачен им, здесь происходит активная (а не пассивная) встреча с материей. Так, субъект и объект находятся в состоянии игры, перекликаясь друг с другом на уровне чувственной компоненты.

Таким образом, важную роль у М. Дюфренна играет взаимодействие субъекта и объекта, которое происходит при помощи аффективной априорности субъекта, стоящей между ними. Данное положение опровергает мысль Э. Гуссерля о существовании полностью беспредпосылочного мышления и возможности редукции к «чистому сознанию». В будущем мысль М. Дюфренна получит не только распространение, но и развитие в рамках как феноменологического, так и герменевтического подходов, как например, у Г.-Г. Гадамера и других авторов.

Резюмируя все выше сказанное относительно рассмотренных феноменологических методов интерпретации необходимо сказать, что они нацелены, прежде всего, на понимание художественно произведения как интенционального предмета. Интерпретация состоит в выделении и

подробном исследовании слоев картины, число которых может варьироваться в зависимости от жанра.

Важно также отметить, что постепенно феноменологи искусства отказываются от концепции полностью беспредпосылочного понимания и обращают внимание на взаимосвязь произведения с контекстом и личностью интерпретатора. Именно это положение, развернуто приведенное в рассуждениях М. Дюфренна, хотя обнаруживается и у других авторов, и становится одной из ведущих предпосылок к планомерному обращению феноменологии к герменевтическим приемам интерпретации и слиянию методов этих двух направлений.

Таким образом, для использования в практической части моей работы следует избрать в качестве основного метода интерпретации концепцию, предложенную Н. Гартманом, поскольку она является наиболее подробной и систематически определенной, что способствует формированию четко определенной последовательности в ходе исследования конкретных произведений искусства.

§2 ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ МЕТОД

Другим философским направлением, выбранным мною, в соответствии с определенной во введении целью, для исследования уже во втором параграфе, является герменевтика. Таким образом, второй параграф первой главы нацелен на выявление содержания герменевтического подхода и решает такие задачи как: рассмотрение наиболее общих ключевых особенностей данного философского направления, рассмотрение основных методов интерпретации, определение конкретного метода, который будет использован мною для анализа примеров из живописи, выявления предпосылок синтеза феноменологии и герменевтики.

На этом этапе работы необходимо так же, как и в случае с феноменологией, выделить наиболее общие черты и ключевые моменты в философской герменевтике. Далее в этой главе будут рассмотрены наиболее важные практические приемы герменевтической интерпретации, представленные в трудах, прежде всего, Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, П. Рикера.

Герменевтический метод анализа направлен на фиксированные в художественных знаках значения, взятые как результат функционирования сознания. Иными словами, художественные образы рассматриваются как часть культурного контекста, при чем, хотя человек не всегда осознает это, но он не просто интерпретирует текст, а понимает вместе с ним и самого себя. Из этого следует диалогичный характер исследования.

Необходимость в использовании данного метода возникает при обнаружении неясностей, поскольку он, в противоположность объяснению, нацелен на понимание, которое может быть достигнуто при помощи различных видов интерпретации.

Герменевтика как искусство толкования возникает еще во времена античности, постепенно развиваясь в русле теологического, юридического и

филологического направлений, в дальнейшем, развиваясь уже как философское направление, герменевтика, в целом, продолжает опираться на сложившиеся установки интерпретации.

Далее, рассмотрев наиболее общие для герменевтики положения, проясняющие суть дела, представляется необходимым перейти к исследованию основных методов интерпретации в более узкой области исследований, а именно, эстетике.

Как философская дисциплина герменевтика получает распространение только в Новое время. Немецкий философ и теолог Ф. Шлейермахер (1768-1834 гг.) в работе «Герменевтика» представляет свой романтический проект герменевтики в качестве результата поиска основания единства познающего разума. По его мнению, взаимосвязь теоретического и нравственно-практического разума обеспечивается с помощью понимания как особого способа построения научного знания. Такой акт конструктивной активности сознания может быть направлен как внешний, феноменальный мир, так и на человеческую мысль. Иными словами, философ не только обращается к грамматической интерпретации, но и подчеркивает роль интерпретации психологической, именно с ней он связывает основную задачу герменевтики.

Поскольку содержание сознания человека не может ограничиться только рациональным аспектом, но предполагает так же чувственный мир личности, то именно произведение искусства, способное его передать становится одним из основных предметов для герменевтического анализа. Именно сопереживание, вживание в роль другого, как элементы психологической интерпретации оказываются необходимыми для вынесения рефлексивного эстетического суждения по мысли Ф. Шлейермахера. Более того, с помощью герменевтики мы «...понимаем автора лучше, чем он сам понимает себя, ибо он не осознает многого из того, что осознается нами,

отчасти уже в общем при первичном обзоре, отчасти в единичном, как только возникнут трудности»,⁵ - пишет он.

В связи с этим, здесь следует привести описание самой техники истолкования у Ф. Шлейермахера. В его концепции общие методологические правила истолкования текстов предстают в такой последовательности:

1. Сначала производится общий обзор произведения;
2. Одновременно с ним раскрывается бытие понятий с помощью грамматической и психологической интерпретаций. Грамматическая интерпретация подразумевает под собой понимание языка, на котором написан текст, и то, как в язык представлен в общности языка. Психологическая интерпретация осуществляется при знании внутренней и внешней жизни автора, она пытается выяснить именно те обстоятельства, благодаря которым у него возникали определенные мысли, обнаруживаемые в тексте. Часто происходит как «вживание»;
3. Необходимо возвращаться назад, если они не согласуются, и так следует поступать до тех пор, пока не будет найдена причина рассогласования грамматической и психологической интерпретаций.
4. Только при условии концептуального «увязывания», единства двух названных интерпретаций можно говорить о том, что понимание достигнуто;

Дальнейшее развитие философская герменевтика Ф. Шлейермахера получает в работах В. Дильтея (1833-1911 гг.), который четко разделяет науки о природе и науки о духе. Ввиду специфики исторической реальности, гуманитарное знание обеспечивается результатами деятельности духа, следовательно, дух, то есть человек, занимается познанием самого себя. Историческая реальность предстает как иррациональный поток, поэтому для его изучения требуется такой метод, который бы позволил выявить не только

⁵ Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб. 2004. С. 77

объективные предпосылки, но и мотивы деятельности людей, таким методом становится основанное на сопереживании понимание.

В «герменевтике понимания» В. Дильтея понимание художественного произведения сходно с интуицией, что очень напоминает психологическую интерпретацию Ф. Шлейермахера. Понимание здесь характеризуется непосредственным постижением некоторой духовной целостности. Предметом понимания могут выступать внутренний мир человека, внешний мир и культура прошлого. Понимание внутреннего мира осуществляется при помощи интроспекции. Внешний мир доступен пониманию так же, как постигаем для человека объективно существующий мир. Для понимания культуры прошлого философ использует герменевтику, однако впоследствии она распространяется и на другие предметы понимания.

Опираясь на неразрывную связь мышления и языка, в котором оно осуществляется, Ф. Шлейермахер полагал, что речь опосредует творчество любых культурных форм, следовательно, отправной точкой герменевтического анализа оказывается текст в той или иной форме. То есть слово может быть понято только в контексте фразы, фраза в контексте абзаца или страницы, а последняя в контексте произведения в целом, которое, в свою очередь, невозможно без понимания его частей. Именно в этом состоит объективная, грамматическая интерпретация.

В связи этим, особо стоит отметить, что в герменевтической традиции под объектом, на который направлен познавательный, то есть, понимающий акт сознания, обычно понимается текст. Однако данное понятие является намного более широким. Текст рассматривается как знаково-символический результат деятельности не только человека, но и природы в целом. Ключевая особенность его состоит в том, что он имеет знаковую структуру, а значит, тесно связан с языком, который, в свою очередь, находится в необходимой взаимосвязи с мышлением человека. Таким образом, под текстом мы можем подразумевать любую символическую систему, будь то текст как письменный источник, живописное или даже музыкальное произведение и

т.д., а, следовательно, применять к ней грамматическую и психологическую интерпретации.

Так, поскольку мы нацелены на рассмотрение подходов, прежде всего, к пониманию произведений изобразительного искусства, то необходимым представляется сказать несколько слов отдельно о специфике используемых в ней знаков. В произведении живописи почти всегда отсутствуют языковые элементы, поэтому в нем в качестве знакового материала используются: линия, точка, цветовые отношения, колорит, свет, композиционное построение, непосредственно художественный образ. В связи с этим несколько изменяется способ считывания знаков.

Художественный знак в живописи не может быть вычленен из конкретного контекста и использован в другом контексте без значительных смысловых изменений. Это является характерным отличием от обычных знаков. В художественном произведении большую роль играет материальная форма, изображение знака. В отличие от прочих знаков, например, цифр, букв, даже незначительное изменение формы или размера неизбежно влияет на смысловое содержание художественного знака. Художник практически не использует знаки, созданные другими, а изобретает новые, согласно контексту своей работы. Как пишет исследователь В. Малахов: «Культурный фон может быть имплицирован материальной структурой произведения, прежде всего как бесконечно расширяющаяся сфера значений, запечатлённых знаками языка искусства».⁶ Это, безусловно, затрудняет нахождение единственно верной интерпретации, но с другой стороны, открывает возможности для нахождения все новых и новых смыслов, согласно герменевтической традиции. Однако при этом необходимо постараться отсеять внешнюю рациональную информацию, способную

⁶ Малахов В. А. Художественный образ как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1987. С. 76.

ограничить возможности языка, превращая его лишь в знаковое исчисление мира.

Важно еще раз подчеркнуть, что текст рассматривается не только как «факт языка», в терминологии Ф. Шлейермахера, в его прямом смысловом значении, обусловленном всеобщими нормами употребления в данном языковом сообществе. Но и как «факт мышления», в котором находят свое отражение субъективно-психологические особенности личности автора, в которой, в свою очередь, проявляется эпоха его жизни и творчества.

Таким образом, герменевтика, в противоположность феноменологии, признает невозможным существование беспредпосылочного мышления. Понимание может быть достигнуто при условии определенной степени реконструкции контекста. Для этого необходимо следовать центральному принципу «герменевтического круга». Суть его заключается в том, что для понимания целого необходимо понять его отдельные части, но и для понимания отдельных частей уже должно быть представление о смысле целого. Индивидуальные культурные проявления можно понять, если рассматривать их как часть общего мировоззрения, по этому поводу философ пишет: «С позиций герменевтической задачи невозможно рассматривать предмет изолировано. Предмет следует рассматривать, в первую очередь, на фоне общности литературной жизни народа и эпохи, далее способов построения композиции и, наконец, индивидуальных особенностей отдельного писателя».⁷ Герменевтический круг не должен пониматься как повторение одного и того же, как определение только первичного значения знака, поскольку тогда нужны в герменевтическом исследовании и не могло бы возникнуть.

Таким образом, «полное понимание произведения состоит из диалектического синтеза предварительных пониманий, из знания внутренних и внешних условий жизни автора и из осмысления их влияния на замысел

⁷ Шлейермахер Ф. Герменевтика. СПб. 2004. С. 224

произведения, его сюжет, содержание и на индивидуальный стиль автора, а также оно должно учитывать условие, которое постулирует конгениальность личности истолкователя и автора текста, соразмерность их творческих потенциалов»⁸. В конечном счете, понимание оказывается бесконечным, наращивающим значения, процессом установления и образования смысла текста, предполагающим группировку всех его оттенков.

Поскольку проблема понимания возникает на почве появления «трудностей», неясностей, то для устранения их и становится необходимым обращение к культурному контексту. В. Дильтей сильно расширяет понятие контекста до всей жизни, которая мыслится как целостная душевная связь, обусловленная исторически и складывающаяся из отдельных переживаний.

Проявления жизни можно разделить на три типа. Во-первых, понятия, суждения, умозаключения, то есть, знания, имеющие форму всеобщности для каждого человека, следовательно, они не могут быть интерпретированы неправильно. Во-вторых, поступки, как внешняя форма проявления жизни, способны указывать на жизнь внутреннюю, но только если всем объяснена взаимосвязь целей и средств. В-третьих, это выражения переживания. Последние непосредственно связаны с душевной жизнью человека и не могут быть истинными или ложными. «Таким образом, на границах между знанием и действием возникает область, в которой открываются глубины жизни, недоступные наблюдению, рефлексии и теории»⁹. Именно на художественном выражении переживания берут свое начало искусства, которые позволяют наиболее полно выразить активность сознания, а значит, помогают понять историю. Для исследования данного типа проявлений жизни требуются особые формы понимания.

⁸ Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // Логос. № 10, 1999. С.51

⁹ Дильтей В. наброски к критике исторического разума // «Вопросы философии», 1988, №4, С. 141.

Формы понимания, по В. Дильтею, делятся на высшие и простейшие. Элементарными можно называть те формы, которые направлены лишь на одно индивидуальное проявление жизни, и которые можно выразить с помощью аналогии. Высшими же являются направленные на понимание «целостной связности жизни» и внутреннего мира человека. Логическую форму здесь выражается индуктивным выводом от отдельных проявлений жизни к ее целостности. Поскольку принципиально нельзя учесть одновременно все возможные проявления жизни, то выводы, получаемые из высшей формы понимания, всегда с необходимостью будут являться вероятностными, но никак не истинными.

В перспективе общего развития герменевтики принципиально важное место занимает учение П. Рикера (1913-2005 гг.). Отталкиваясь от существенных постулатов своих непосредственных предшественников, Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, П. Рикер разрабатывает самостоятельное герменевтическое учение, круг основных проблем которого покоится в размерности онтологии. Хотя его концепцию можно отнести, скорее, к герменевтико-феноменологическому подходу, однако, по моему мнению, уместно будет включить несколько его положений для подкрепления и развития позиции В. Дильтея, рассмотренного в данном параграфе, к которому он часто обращается в своих рассуждениях.

Так, П. Рикер, соглашаясь с В. Дильтеем в его определении герменевтики как интерпретаций выражений жизни, которые могут быть зафиксированы в пространстве текста, дает собственное определение герменевтики. По его мнению, герменевтика суть теория специфических операций, направленных на понимание, соотносимое с интерпретацией текста. Данное определение обусловлено этимологически. Само слово «герменевтика», как указывает философ, может означать последовательное (то есть заданное определенными приемами истолкования, примененными к тексту) проведение процедуры интерпретации, в процессе которой

устанавливается коррелят между пониманием и понятийным аппаратом интерпретации.¹⁰

П. Рикер особо подчеркивает значение рефлексии как промежуточного этапа в движении к существованию, то есть связи между пониманием знаков и самопониманием человека. Именно через самопонимание мы имеем шанс познать сущее, выраженное с помощью символического языка. Всякая интерпретация имеет целью преодолеть расстояние, дистанцию между минувшей культурной эпохой, которой принадлежит текст, и самим интерпретатором, преодолевая его, становясь современником текста, интерпретатор может присвоить себе смысл: из чужого он хочет сделать его собственным. Следовательно, здесь прослеживается уже некоторое влияние психоаналитических концепций, с помощью понимания текста интерпретатор стремится к расширению самопонимания. Таким образом, всякая герменевтика — это понимание самого себя через понимание иного. Именно по этой причине и можно сделать вывод, что герменевтика должна быть привита к феноменологии, обращенной непосредственно к проблемам самого сознания.

Подводя итог, мы выяснили, что исследования Ф. Шлейермахера оказываются ключевыми для дальнейшего развития герменевтики как особой философской дисциплины, в которой, благодаря применению психологической интерпретации, понимание становится методом познания и осмысления явлений, как природы, так и культуры. А П. Рикеру, в свою очередь, удалось определить предпосылки слияния герменевтики и феноменологии, которые он находил в необходимости исследования сознания, которое и образует смыслы, на толкование которых направлена герменевтика.

¹⁰ Шульга Е. Герменевтика П. Рикёра и современные проблемы эпистемологии // Поль Рикер «философ диалога», М.: ИФРАН. 2008 С. 115.

В то же время, В. Дильтею удалось существенно расширить понятие контекста до всей жизни в ее полноте, систематизировать ее проявления и формы понимания. Положение о принципиальной невозможности получения единственной и определенной истины из выражений переживания, говоря более конкретно, в искусстве, оказывается очень важным для герменевтики, поскольку объясняет существование множественного числа интерпретаций произведений художественного творчества и обосновывает возможность их одновременного сосуществования.

Таким образом, для интерпретации примеров во втором параграфе второй главы нашего исследования и сравнительного анализа стоит выбрать комбинированный метод, поскольку все герменевтические техники интерпретации являются схожими во многих моментах, а также в связи с тем, что герменевтика по большей части не вводит новые методы, а уточняет сложившиеся.

§3 ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД

Последний параграф первой главы посвящен герменевтико-феноменологическому подходу к интерпретации художественных произведений. Данный метод образовался в результате синтеза двух направлений, рассмотренных в первом и втором параграфах первой главы моей выпускной квалификационной работы. В связи с этим, третий параграф первой главы нацелен на выявление содержания герменевтико-феноменологического подхода и решает такие задачи как: рассмотрение ключевых особенностей данного подхода, рассмотрение основных методов интерпретации, определения конкретного метода, который будет использован мною для анализа примеров из живописи в дальнейшей работе, детального рассмотрения оснований синтеза феноменологии и герменевтики.

Поворотным моментом в развитии герменевтики становится постепенная онтологизация ее проблематики. Иными словами, понимание становится свойством бытия человека. К этому приводит введение герменевтики в контекст именно философских дисциплин в конце XIX — начале XX века и применение к ней особой методологии гуманитарных наук, в которой психологические приемы используются лишь в качестве вспомогательных.

В это же время активно развиваются феноменологическое учение, семиотика, логика, семантика, психология, что неизбежно ведет к пересечению предметов их исследования. Однако, ввиду разнообразия расстановки акцентов на той или иной детали смысловой структуры, специфика научных интересов различных дисциплин все-таки сохраняется благодаря систематизации исследования и различению его методов в соответствии с четким разделением внутреннего и внешнего.

Тем не менее, со временем герменевтика и феноменология синтезируются с той или иной степенью преобладания отдельной

дисциплины в оригинальное направление, располагающее чрезвычайно широким предметным полем и вместе с тем, универсальным методологическим аппаратом. К основным представителям данного синтетического направления философии можно отнести в первую очередь Г. Шпета, М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рикера.

Основаниями синтеза при этом являются направленность герменевтики на изучение возможностей понимания смысла текста, и исследование феноменологией самого смысла и методов, которыми он может образовываться. В связи с этим, можно сказать, что теоретическое и прикладное соединение феноменологической и герменевтической дисциплин было предопределено взаимным дополнением понятий «смысл» и «понимание».

Так, по мысли П. Рикера, фундаментальный герменевтический вопрос о значении процедуры понимания должен быть соотнесен с проблематикой смысла текста и объекта герменевтического анализа. Так как герменевтический анализ затрагивает самые разнообразные внешние знаки, данные в субъективном восприятии, то постижение значений знаков должно быть связано с определенной способностью к проникновению в сознание Другого.¹¹ Но, в отличие от В. Дильтея, который указывал на то, что такое проникновение может осуществляться непосредственно через переживание, П. Рикер полагает, что оно осуществляется путем языкового либо дискурсивного воспроизведения знаковых интенций. Таким образом, само понимание и может быть определено как особая техника постижения передаваемых знаков через внешние формы их выражения.

Еще одну из первых попыток обоснования слияния подходов можно обнаружить у Г. Шпета (1879-1937 гг.) – русского философа, психолога и

¹¹ Шульга Е. Герменевтика П. Рикера и современные проблемы эпистемологии // Поль Рикера «философ диалога», М.: ИФРАН. 2008. С. 116.

теоретика искусства. Взгляды этого мыслителя формируются под воздействием, прежде всего, Э. Гуссерля, Ф. Шлейермахера, В. Дильтея.

Он обращается к проблемному полю герменевтики в попытке восполнить пробел в аппарате феноменологии, связанный с независимостью особенностей психики познающего субъекта структурой понимающей деятельности. По его мнению, смысл слова или текста является объективным, а значит, может быть познан непсихологическими методами, такими как, например, вчувствование. Герменевтика же, как искусство постижения этого смысла, должна использовать и логические, и семиотические, и феноменологические методы, направленные на понимание.

Таким образом, смысл как сущность сознания нуждается и в понимании посредством интерпретации и истолкования, и в усмотрении рациональной интуицией. Обобщая вышесказанное, можно привести высказывание В. Кузнецова, который, рассуждая о специфике синтеза дисциплин в работах Г. Шпета, пишет: «Герменевтика (с ее функцией осмысления и интерпретации), логика (функция выражения смысла), прагматическая телеология (функция разумной мотивации), феноменология (функция обнаружения смысла в различных его положениях) сплетены в деятельности разума в единый метод, определяющийся своеобразием эйдетического мира как “зеркала” осуществленных на уровне явлений объективаций деятельности человеческого духа»¹².

Одной из предпосылок для формирования нового, герменевтико-феноменологического подхода становится онтологизация понимания. Эта концепция берет свое начало в рассуждениях, прежде всего, П. Рикера и двух из самых значительных немецких мыслителей XX века в области герменевтики М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера. Скажем о них несколько слов по порядку.

¹² Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // Логос. № 10, 1999. – С.62

Во-первых, онтологизированное понимание у П. Рикера становится способом бытия, неотделимого от сферы понимания – «существуя», бытие тем непременно «понимает». Кроме того, П. Рикер осуществляет переосмысление общей герменевтической проблематики не только в аспекте метода познания. Для него, прежде всего, важен вопрос о том, может ли герменевтика быть построена в качестве способа бытия. Исходя из данной категории, представляется очевидным то, что учение П. Рикера сближается также и с феноменологическим учением, прежде всего, с учением Э. Гуссерля. Сам автор объяснял такую попытку достижения некоего синтеза герменевтики с феноменологией, как «прививку проблем герменевтики к феноменологическому методу».

Во-вторых, связь бытия и понимания рассматривается в учениях М. Хайдеггера (1889-1976 гг.), в основании линии герменевтики которого лежат процессы истолкования «собственно человечески налично-существующего», которое является обобщением понятия «остаток человеческого бытия» В. Дильтея. А также его последователя, Г.-Г. Гадамера (1900-2002 гг.), главными трудами которого стали «Актуальность прекрасного», а также «Истина и метод». Теоретические основы герменевтики Г.-Г. Гадамер разработал на основе трёх концепций: «понимающей психологии» В. Дильтея, теории «горизонта» и «жизненного мира» Э. Гуссерля и учения о языке М. Хайдеггера.

В след за М. Хайдеггером, Г.-Г. Гадамер относит понимание, скорее, к онтологическим категориям. По этому поводу Е. Владыкина пишет, что он «считает, что в центре внимания философии должно пребывать отнюдь не *cogito*, а *sum*: необходимо обращаться к фактичности человеческого существования, то есть обращаться к традиции»¹³.

Связь герменевтики с бытием оказывает очевидной после рассмотрения того, каким образом соотносятся бытие и язык. Отталкиваясь от того же

¹³ Владыкина Е. Идеи философской герменевтики // Вестник ВятГГУ. 2007. №19. - С. 22

идейного источника, Г.-Г. Гадамер выносит суждение, что бытие и язык образуют тождество, следовательно, текст, как выражение языка, есть особое пространство, в котором фиксируются образующие бытие смыслы. Иными словами: «Язык становится не столько инструментом, обслуживающим мысль, сколько способом, которым актуализируются первоначальные смыслы текста», - как пишет по этому поводу Е. Чепкасова¹⁴. Понимание, по М. Хайдеггеру, оказывается возможным только в языке и при его помощи, поскольку он отражает в себе весь мир человеческого существования. Герменевтика, следовательно, направлена на истолкование, в первую очередь, естественного языка, в котором можно обнаружить несокрытость существующего. Язык для М. Хайдеггера – это «дом бытия», он представляет собой не просто условие понимания, но понимание само по себе. Именно язык становится у него субъектом речи, а не говорящий человек.

Похожим образом субъективируется язык и у Г. Шпета. Отличительной чертой его концепции является акцент на том, что язык, обладая внешним бытием, способен оказывать на человека давление, направляя развитие его духовного мира. Так возникает понятие «языкового сознания», подчеркивающего связь сознания с языком, и на анализ которого должно опираться понимание. Текст, созданный автором, уже не зависит от его воли, иными словами, он объективируется как вещь в себе и для нас.

Таким образом, на замену трансцендентальной феноменологии Э. Гуссерля М. Хайдеггер предлагает “герменевтическую феноменологию”, в которой вопрос о смысле существования равнозначен вопросу о смысле познанного. Понимание здесь выступает первоначальной формой человеческой жизни, а не только методической операцией.

Вследствие вышесказанного, герменевтический круг становится здесь частью онтологии понимания. Отметим, что использование круга обусловлено принципиальной невозможностью абсолютно

¹⁴ Чепкасова Е. Герменевтический и феноменологический подходы к анализу текста // Библиосфера, 2008, № 1 С. 40

беспредпосылочного понимания, например, буквы могут быть опознаны как знаки, а не как пятна на бумаге только в определенном культурном контексте или смысловом горизонте. Герменевтический круг начинает строиться с возникновения некоего предпонимания полного текста, из которого вытекают рациональные и осознанные предположения о смысле последующих частей, и предвосхищается смысл целого. Предположение изменяется во времени, усложняясь все больше, по мере чтения текста, иными словами, по мере погружения в его структуру. Именно это и носит название логики герменевтического рассуждения, составляющей смысловое движение понимания. Искусство здесь является носителем бытия, следовательно, в процессе интерпретации и понимания наряду с приростом смысла осуществляется и прирост бытия.

Особенностью круга понимания является то, что интерпретатор произведения не должен его размыкать, делить на составные части, а наоборот, объединить смыслы, находящиеся в нем. По этому поводу Г. Гадамер пишет: «Взаимосогласие отдельного и целого — всякий раз критерий правильности понимания. Если такого взаимосогласия не возникает, значит, понимание не состоялось».¹⁵ Художественное произведение понимается в контексте социальных групп, общества, в котором оно появилось. Это происходит потому, что произведение всегда воспринимается глазом не просто индивида, а носителя определенного мировоззрения, «общественного субъекта».

Другим способом понимания художественного произведения может быть условное помещение интерпретатора в позицию автора. Понимание в данном случае оказывается возможным благодаря наличию общей человеческой природы. Пространственно-временные различия между ними можно скрыть с помощью «слияния горизонтов», то есть традиции. «Горизонт понимания» составляет собой совокупность авторитета, а также

¹⁵ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. 1991. С.72

предрассудков и предсуждений, обусловленных традицией. Именно за счет последней обеспечивается искомая связь истории и современности. Однако разрыв между автором и интерпретатором не может быть преодолен полностью. Это неизбежно ведет к росту числа возможных интерпретаций одного произведения, что обеспечивает актуальность исследований в области искусства.

Предрассудок же означает нечто, предшествующее рассуждению и размышлению, некоторую дорефлексивную установку сознания. Необходимо подчеркнуть, что у Г.-Г. Гадамера этот термин не несет под собой безусловной негативной окраски, напротив, предрассудки в широком смысле слова играют очень важную роль в процессе понимания. С точки зрения герменевтической философии, предрассудок является неотъемлемой характеристикой сознания, поскольку оно понимается исторически. Предрассудки могут, как способствовать, так и вести к неправильному пониманию, а значит, быть истинными либо ложными. Именно разграничение позитивных и негативных предпосылок понимания становится важным при практическом использовании метода. Следует различать продуктивное следование традиции и авторитету, помогающие интерпретатору, от догматизации, воспроизведению одного и того же идентичного значения и неподвижному застыванию в традиции. При этом важно, что «любое истолкование должно оберегать себя от произвольных внушений, от ограниченных мыслительных привычек, которые могут быть почти не заметны, оно должно быть направлено на «самую суть дела»», - подчеркивает Г.Г. Гадамер.¹⁶

Из вышесказанного относительно герменевтического круга, «горизонтов понимания» и предрассудков, логически следует то, что Г.Г. Гадамер резко критикует герменевтический проект Ф. Шлейермахера. Во-первых, понимание не есть чисто психологическая реконструкция мнения автора, она должна быть направлена на «суть» предмета. Во-вторых, в его

¹⁶ Там же. - С.75

глазах проект Ф. Шлейермахера оказывается бессильной попыткой «репродукции прошлой продукции», то есть, направлен лишь на восстановление прошлого, в то время как «сущность исторического духа заключается не в восстановлении прошедшего, а в мыслящем опосредовании с современной жизнью».¹⁷ Историческое событие, текст, в его трактовках, относительно традиции, обязательно должны быть соотнесены с историческим горизонтом понимания интерпретатора в процессе «действенно-исторической интерпретации».

Так у Г.-Г. Гадамера, характер отношения прошлого и настоящего оказывается диалектическим, а процесс поиска истины в художественном произведении – всегда сотворчеством. Подчеркнем, что «разговор» автора и интерпретатора не есть череда сменяющих друг друга монологов, но почти равноправный диалог, сходный с игрой как основанием коммуникации. Мысль о чтении как сотворчестве перекликается с эстетикой Р. Ингардена, в которой в процессе восприятия произведение конкретизируется. Специфика диалогического характера удачно раскрывается Б. Гройсом: «Любой творческий акт предполагает творчество самого себя, выявление самого себя в качестве присутствующего в мире. Только в этом случае зритель и слушатель смогут установить диалог с автором не как с отсутствующей и опредмеченной своим отсутствием трансцендентальной субъективностью, а как с присутствующим в мире собеседником, способным как убедить и победить, так и потерпеть поражение».¹⁸

Отдельно следует отметить особенность логики понимания Г.-Г. Гадамера, которая состоит в следующем: смысл текста может быть понят только в том случае, если верно поставлен и понят вопрос, для которого текст и будет ответом. Поэтому исследователь в герменевтике должен быть занят не только реконструкцией исторических условий, но и поиском смысла

¹⁷ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. 1988. - С. 14

¹⁸ Гройс Б. Малевич и Хайдеггер: Вопрос об истине искусства // „37“. № 20. Л. 1980. С. 314

текста, заключенного в вопросе, заданном к нему. Так, вновь становится очевидным то, что искусство здесь понимается как «разговор» между бытием в виде текста и интерпретатором.

То же самое указание на диалогический характер понимания можно найти и у М. Хайдеггера, которое является вполне естественным следствием из того, что бытие способно «говорить» с человеком. Таким образом, философ преодолевает установку трансцендентального субъективизма и ориентируется на совместное бытие с Другим, где «чтение» произведения рассматривается как событие. «Эстетическая событийность предстает в качестве феномена самой человеческой жизни, а осмысление феномена художественно-эстетической событийности разворачивается как экзистенциальная проблема самосозидания личности, рассматриваемая в горизонте построения онтологических проектов, как самого человека, так и мира в целом», - пишет о специфике онтологической эстетики М. Думинская.¹⁹

Напротив, для другого представителя герменевтико-феноменологического направления, Г. Шпета, контекст и «горизонт понимания» интерпретатора оказываются не столь значимым. Субъективные факторы, то есть исторические условия, психологические аспекты личности автора и т.д., он объединяет под общим названием «условий понимания», которые так же влияют на восприятие смысла произведения, поэтому с необходимостью должны учитываться при анализе, однако, находясь вне его рамок. Структура слова здесь феноменологическая. Эйдетические элементы его структуры объективны, они «со-мыслятся», в результате чего и происходит собственно понимание. В то время окружающие его условия представляются как сопутствующий фон для понимания, они «со-

¹⁹ Думинская М. Событийная природа современной онтологической эстетики // Трансформация научных парадигм и коммуникативные практики в информационном социуме. Томск 2013. – С. 122

чувствуются». Таким образом, позиция Г. Шпета оказывается ближе к феноменологическому подходу.

Другой очень важной для герменевтической феноменологии является проблема отношения истины и понимания. Здесь возникает вопрос, как можно установить истину, если понимание происходит в рамках герменевтического круга, который учитывает не только объективное, но и субъективное в процессе познания, при чем, от автора произведения исследователя может отделять огромнейшая историческая дистанция. М. Хайдеггер, как и Г.-Г. Гадамер впоследствии рассматривают истинность как «открытость» и «сокрытость» бытия, в то время как язык может истину «освещать» и «затемнять». Истина трактуется не как соответствие некоторого знания своему предмету, а как очевидность, выступление бытия из «сокрытости». При этом предполагается, что очевидность является условием для соответствия, но не наоборот. Именно в искусстве можно обнаружить способность истины человеческого бытия к раскрытию во всей его полноте: «Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость».²⁰

Таким образом, проект Г.-Г. Гадамера в целом являясь продолжением герменевтической онтологии М. Хайдеггера, к положениям которой философ часто обращается в своих работах, также перенимает черты феноменологического подхода к проблеме поиска смысла художественного произведения. В связи с чем уже нельзя относить данного мыслителя только к одному направлению, то есть герменевтике, а следует считать его представителем герменевтической феноменологии, как и его предшественника М. Хайдеггера. Проблематика и методология принципов понимания текста в работах Г.-Г. Гадамера все более углубляется и уточняется, что, во многом, способствует распространению использования данного метода интерпретации на практике.

²⁰ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Соч. М., 2008 С. 169

Подводя итог, установка на синтез герменевтики и феноменологии берет свое начало, во-первых, в переосмыслении герменевтикой центрального понятия «понимания», которое из модуса познавательной активности перерастает в онтологическую характеристику, которая находится под вниманием феноменологического направления.

Во вторых, поскольку бытие и язык образуют тождество, а сознание и язык неразрывно связаны, то, текст, как выражение языка может интерпретироваться и тем и другим способом.

В-третьих, оба направления рассматривают акт чтения, то есть интерпретации, не просто как экспликацию значений, но как сотворчество, монолог автора превращается в полноценный диалог с читателем.

В-четвертых, методологические приемы интерпретации феноменологии и герменевтики взаимно дополняют друг друга, что и приводит к тенденции их совместного использования.

И хотя различия герменевтического и феноменологического подходов к проблеме понимания художественного произведения представляются очевидными, тем не менее, нельзя не усмотреть в них некое единство, которое позволит справиться с задачей интерпретации тематического поля живописных произведений различных направлений.

Поскольку Г. Шпет хоть и не отрицает необходимости при анализе произведения обращаться к рассмотрению контекста, но он относит его не к самому пониманию, а к его внешним условиям, следовательно, для нашего исследования, направленного на проблему понимания как такового больше подойдут концепции М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера, поскольку в них содержание самого понимания, в сравнении с Г. Шпетом, шире.

В заключение первой главы выпускной квалификационной работы следует сказать, что нами были рассмотрены теоретические положения герменевтического, феноменологического и герменевтико-феноменологического подходов к проблеме понимания художественного произведения и методы интерпретации именно в области эстетики. Были

выявлены отличительные особенности каждого из подходов, определены конкретные техники для использования при анализе примеров из живописи, а также выявлены предпосылки синтеза феноменологии и герменевтики.

ГЛАВА II ОПЫТ ПРИКЛАДНОГО ПРИМЕНЕНИЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ, ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ И ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ МЕТОДИК К АНАЛИЗУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ К. МАЛЕВИЧА И Ж. ДЮПРЕ) §1 ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД

Вторая глава посвящена прикладному применению феноменологического, герменевтического и герменевтико-феноменологического подходов интерпретации произведения изобразительного искусства. Целью данной главы становится раскрытие наиболее продуктивных аспектов каждого метода при применении его на практике. В связи с этим, вторая глава, состоит из трех параграфов в соответствии с исследуемыми подходами, а четвертый параграф посвящен сопоставлению полученных результатов. Так, эта глава направлена на решение таких задач как: интерпретация двух конкретных живописных произведений в русле каждого из трех методов, рассмотренных в первой главе работы, выявление особенностей каждого метода, их сильных и слабых сторон, проведение сравнительного анализа трех методов.

Первый параграф второй главы посвящен феноменологическому подходу к проблеме понимания. Следовательно, задачами, на решение которых направлен параграф, являются: феноменологический анализ двух примеров из изобразительного искусства, выявление слабых и сильных сторон данного подхода.

В качестве наглядного материала мной были выбраны три произведения живописи. А именно: Ж. Дюпре (1811-1889 гг.) «Деревенский пейзаж» (Между 1840-1844 гг.) (см. Приложение №1); К. Малевич (1878-1935 гг.) «Пейзаж с пятью домами» (1932 г.) (см. Приложение № 2). При этом

выбор был обусловлен тем, что данные полотна относятся к различным направлениям в живописи и написаны в разные временные периоды. Однако, несмотря на различия, выбранные произведения условно объединены темой сельского пейзажа.

В ходе рассмотрения основных методов интерпретации в русле феноменологии было определено, что наиболее подходящей для прикладного применения является концепция Н. Гартмана, поэтому в данном исследовании мы будем опираться, в основном, на нее. В виду того, что она была описана достаточно подробно в первом параграфе первой главы, представляется возможным приступить непосредственно к анализу конкретных художественных произведений.

Для начала, следует попытаться провести феноменологический анализ «Деревенского пейзажа» Ж. Дюпре, однако, прежде чем приступать к подробному анализу слоев, обратимся к более общему делению Р. Ингардена. Данное произведение относится здесь к первому типу – «трехслойным картинам» воспроизводят какой-либо сюжет. Сюжет можно описать так: от дома по сельской дороге едет повозка с крестьянином, который машет рукой фигуре человека в окне дома. Слои предметов и цветов будут разобраны более детально в соответствии с концепцией Н. Гартмана.

Далее, необходимо попытаться соотнести слои, с изображенным на холсте в последовательности от «внешних» к «внутренним». Таким образом, первый слой представляет собой реальную плоскость и ее цветовое оформление, то есть непосредственно холст и краски, которые мы можем наблюдать эмпирически.

Второй слой суть трехмерная пространственность, световое решение, предметы, поэтому здесь требуется привести описание картины. В целом, она организована согласно правилам известных типов перспективного построения, что позволяет образоваться внутри нее особому пространству картины. На холсте изображены такие неживые предметы как: деревенский дом с пристройками, повозка, группа деревьев справа, и дерево рядом с

другим домом на заднем плане. Также упомянем небо с облаками, развилку дороги, небольшую лужицу на первом плане. Световое решение объясняется тем, что небо затянуто тучами, скрывающими солнце, однако они расположены неплотно, что позволяет осветить повозку и дом более ярко, оставив растительные элементы в тени. Все предметы написаны в реалистической манере, обладают объемом, однако отметим, что изображение их, скорее, условно, передано в общих чертах.

Под «подвижностью» в третьем слое Н. Гартман подразумевает изображения живых существ, людей, животных, отличительной особенностью которых является движение. Так, в центр данного художественного произведения помещена повозка, запряженная парой быков, в которой сидит возница. Соответственно, «подвижность» является качеством быков, которые идут, тянут повозку вдоль дороги, а также возницы, поднявшем руки. Кроме того, можно заметить очертания человека в окне пристройки, в связи с чем, можно предположить, что жест крестьянина обращен к ней.

Четвертый слой призван отобразить жизненность подвижных образов в «полных жизни» красках. Действительно, самые светлые и яркие краски наложены на стены дома, белые спины быков, и человека в белой рубахе в центре композиции. Так подчеркивается их взаимная связь, действительно, нельзя представить деревню, а именно деревенский дом без крестьянина, а крестьянина без скота. В то же время небо, которое тоже находится в движении, хоть и неодушевленном, написано чрезвычайно ярким голубым цветом в местах просвета между тучами. В то время как на периферийных частях композиции наблюдается затемнение, как на земле, так и в небе. Живопись Ж. Дюпре отличаются плотная вязкая красочная фактура, динамичная манера письма и колорит с преобладанием золотисто-коричневых и оливково-зеленых тонов.

В пятом слое душа человека, страсти, могут быть выражены с помощью состояния погоды. Говоря о «настроении» самого пейзажа

Н. Гартман пишет: «Неверно ни то, что пейзаж объективно как-то "настроен" (весело, мрачно, холодно, уютно), ни то, что мы, зрители, лишь проецируем в пейзаж наши настроения (теория контакта). Тайна лежит в способе видения живописца, поскольку он находит техническое средство навязывания его также и зрителю и посвящения последнего в особенности своего зрения. Конечно, настроение является настроением созерцающего, но возникает оно не случайно, а объективно вызывается произведением искусства и опредмечивается в его чувственных деталях. В этом смысле можно с полным правом сказать обратное: настроение присуще самому пейзажу и выявляется в нем».²¹ Это положение является очень важным для понимания любого художественного произведения, но в особенности, пейзажа. Кроме того, оно намекает на необходимость обращать внимание, в том числе, и на внутренний мир живописца, в связи с которым он выбирает тот или иной способ навязываемого нам видения пейзажа.

Вернемся к произведению М. Дюпре. По тучам, которые на заднем плане пересечены легкими мазками-линиями, ряби на поверхности воды, согнувшимся ветвям деревьев можно судить о том, что гроза приближается, либо только что закончилась. По нашему мнению, последнее предположение более вероятно, поскольку на первом плане изображена лужа, следовательно, она образовалась из-за уходящей грозы, к тому же, перед грозой крестьянин вряд ли бы отправился в путь. В связи этим, проглядывающие сквозь тучи лучи нацелены на передачу радости от того, что буря миновала, и жизнь продолжается. Дорога ведет повозку вперед, крупные быки полны жизни, а свой (если принимается положение, что возница машет рукой фигуре в окне) дом крестьянин оставляет в безопасности.

Более глубокие внутренние смыслы отыскать в данном произведении представляется затруднительным, поэтому можно сделать вывод, что целью Ж. Дюпре в изображении «Деревенского пейзажа» было передать радостное

²¹ Гартман Н. Эстетика К.: 2004 С. 253

состояние спасения от буйства природы, которая для крестьянина, занимающегося сельскохозяйственными работами и зависящего от нее, олицетворяет своего рода Бога, даже в не зависимости от его непосредственных религиозных убеждений.

Следующее произведение, выбранное для интерпретации – «Пейзаж с пятью домами» К. Малевича. Согласно Р. Ингардену оно относится к «двухслойным» картинам. Хотя оно и написано в духе супрематического направления, однако она отнюдь не беспредметна. Рассмотрим более подробно уже в русле концепции Н. Гартмана.

Первые два слоя, «внешние»: во-первых, реальная плоскость холста, покрытая синей, красной, белой красками, с добавлением коричневого, золотого. Во-вторых, второй слой призван создать «пространственность» картины, однако здесь нельзя найти признаков ни одной из перспектив. Говоря об организации плоскости, А. Курбановский пишет: «Супрематизм же Малевича разрушает «перспективный клинообразный путь», при этом заменяет телесное зрение умозрением, чистым созерцанием «энергийных сил вещей». «Черный квадрат» - продукт абстрактного созерцания, умозрительная фигура, способная возникнуть в акте чистого сознания (как автора, так и зрителя). Вывод: живопись Малевича предполагает субъекта, но - субъекта трансцендентного».²² Это очень важный вывод для понимания абстрактных картин, поскольку позволяет провести параллель между дискурсами супрематизма и феноменологии.

Предметы здесь составлены из простейших фигур: прямоугольников, трапеций. Мы видим два крупных, различающихся дома и три одинаковых меньшего размера. Нет ничего, что демонстрировало бы их объемность, свет представлен только намеками, оттенками золотого на земле и более светлым синим в небе.

²² Курбановский А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии Историко-философский ежегодник - 2006 / Ин-т философии РАН. - М.: Наука, 2006 С. 335

«Подвижности» на картине нет, поэтому о «внутренних» слоях можно говорить только по «полным жизни» краскам и образам домов. Краски автором выбраны очень яркие, художник почти не смешивал их, нанося крупными мазками. Чрезмерно яркие цвета неба и земли вызывают чувство агрессии, в то время как дома изображены в аскетично черно-белом решении. Следовательно, обращаясь к взаимоотношениям цветов, можно судить об их противостоянии. О «настроении» данного пейзажа можно судить так, что он, в силу композиционного решения, плотности наложения краски, несмешивающихся цветов, выражает, прежде всего, стабильность и спокойствие. Знаки почти не взаимодействуют между собой, не смешиваются, но тем самым они сохраняются. Легкие элементы хаоса вносят только чуть покосившиеся стены одного из домов, небольшие переливы на небе, однако, в целом, картина характеризуется четким построением.

«Идею» данной работы можно сформулировать как стремление упрочения в мире. «Человеческое» находится уже там, где присутствует нечто рукотворное, в данном случае – дома. Добавим, что на коннотативном уровне дома чаще всего обозначают людей²³, а ввиду того, что здесь два больших дома и три меньших, то можно предположить, что они подразумевают семью. Таким образом, упрочение в мире, который враждебен человеку, должно осуществляться в рамках семейных отношений. Именно семья как основная социальная группа, как нерушимая связь служит той поддержкой, которая позволяет стоять на земле твердо, изображать ее как ровный прямоугольник.

Таким образом, мы обнаружили всего четыре слоя. Все разнообразие знаков в супрематизме редуцируется к простейшим – геометрическим фигурам и чистым цветам, подобно тому, как феноменология стремится редуцировать разнообразие воспринимаемого к феноменам чистого сознания, конститутивным структурам восприятия. В обоих случаях природный мир как бы «выключается», наблюдается переход от эмпирики к апперцепции.

²³ *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства М.: 2004. С. 24

Можно сказать, что проведение параллели между целями феноменологии и супрематизма, позволяет лучше понять смысл произведения, поскольку оно нацелено на чистую форму, а не на репрезентацию наличного бытия.

Подводя итог, хотя для живописного произведения реалистического направления, феноменологический подход также оказался продуктивным, однако феноменология более подходит для интерпретации современного искусства. Супрематический теоретический дискурс оказывается более релевантным феноменологическому в направленности к чистым, наиболее структурным единицам знака и сознания соответственно.

§2 ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ МЕТОД

Второй параграф второй главы посвящен герменевтическому подходу к проблеме понимания. Следовательно, задачами, на решение которых направлен параграф, являются: герменевтический анализ двух примеров из изобразительного искусства, выявление слабых и сильных сторон данного подхода.

Далее, перейдем к процедуре герменевтической интерпретации «Деревенского пейзажа» Ж. Дюпре. По В. Дильтею, вхождение в герменевтический круг следует начинать с целого. Поэтому, во-первых, определим то, что содержится в предрассудках, то есть базовых мировоззренческих установках и психоэмоциональных реакциях относительно целостного восприятия картины. Ярко голубое небо, светит солнце, значит, картина изображает нечто радостное. Главный герой – крестьянин, простой человек, следовательно, сюжет передает какую-то бытовую ситуацию. Темные тучи, гроза вызывают чувство тревожности. Композиция построена так, что все основные элементы в центре, на периферии – лишь дополнительные, фоновые элементы, перед нами классическое построение, значит, можно сказать, что оно тоже представляется некоторым предрассудком. Расположение объектов условно, сами объекты совершенно неконкретны, нельзя, например, понять, какое дерево перед нами, люди также условны. Крестьянин здесь – не определенная личность, а представитель социального слоя. Подобная универсальность, банальность, как сюжета, так и деталей, отрешенность от конкретизированного и случайного содержания, выдает так называемую "предрассудочность" уже самого автора, и нацеленность его на создание определенного впечатления у зрителя, а именно радость и некоторое умиление от созерцания пасторальной картины.

На следующем этапе, следует обратиться к разбору «темных мест», деталей картины в русле грамматической интерпретации Ф. Шлейермахера, то есть в контексте самого произведения. Например, фигура человека в окне не дает нам ясного понимания, кого она призвана изобразить, однако мы можем предположить, что это жена крестьянина, и для этого есть предпосылки. На картине в целом, мы наблюдаем то, что свойственно нести с собой образу крестьянина: скот, деревенский дом, телегу, но в то же время мы не наблюдаем явного образа крестьянки, хотя почти любой крестьянин живет семейно. Именно это позволяет нам «восполнить» сюжет такой интерпретацией. Прояснение этой «трудности» помогает нам в понимании сюжета. Теперь крестьянин едет не «откуда-то», а «из дома», где его остается ждать супруга, однако расставание не воспринимается негативно, скорее оно предопределяет радость будущей встречи и усиливает позитивный «настрой» произведения.

На следующем этапе, психологической интерпретации, обратимся к более широкому контексту, а именно личности художника и историческим условиям его творчества. Ж. Дюпре родился в семье керамиста, и это во многом определило идиллический характер его сюжетов. Он уже в юном возрасте сошелся с обществом художников и стал представителем Барбизонской школы, участники которой, опирались на традиции голландских и французских пейзажистов. В то время как классицизм и романтизм противостояли друг другу в понимании значения пейзажа, барбизонцы ни умаляли его, ни окутывали мистикой, они стремились к реалистичному изображению природы и простых людей, включенных в пейзаж. Впоследствии эта установка сформировала предпосылки возникновения импрессионизма, направленного на передачу чувств, впечатлений. Действительно, в представленной работе Ж. Дюпре мы выявляем направленность на передачу радости с помощью изображения эффектов природы. Обратившись к технике интуитивного понимания В. Дильтея, «вжившись» в главного героя, у нас действительно возникает

чувство радости по поводу того, что тучи уже далеко, буря миновала, теперь можно безопасно ехать, радоваться солнцу.

Таким образом, применив герменевтический подход к «Деревенскому пейзажу», мы выявили, предпосылки формирования стиля художника, как например, работа его отца на фабрике по производству фарфоровой посуды. Принадлежность к определенной школе, хоть и называемой реалистической, помогла нам определить главную цель – передачу впечатления, определенного чувства, разобраться в неясных деталях. Иными словами, исследование контекста все же является небесполезным приемом интерпретации и помогает понять произведение живописи.

Теперь, используя ту же последовательность, перейдем к интерпретации другого произведения – «Пейзажа с пятью домами» К. Малевича. В качестве предрассудков возникают следующие положения: сходство с детским рисунком, отсутствие сюжета и деталей, примитивность подталкивают к мысли, что в произведении не может содержаться глубокого смысла. Напряжение глаз, вызванное неразбавленными цветами, вызывает негативное отношение к работе. Однако, как мы выяснили в первой главе, предрассудки могут быть как истинными, так и ложными, поскольку перед нами стоит задача непредвзятого анализа, мы способны осознать их ложность и отказаться от них.

Набросав образ целого, представляется необходимым обратиться к деталям. Для проведения процедуры интерпретации, ввиду диалогического характера понимания в герменевтике, удобно воспользоваться вопросно-ответной формой. К примеру, к работе К. Малевича зададим вопрос: почему один из домов является покосившимся? И попытаемся для ответа выдвинуть гипотезу, что покосившийся дом является знаком неустойчивости, шаткого положения. Возможно, этот дом отличался изначально, а, возможно, со временем, для нас важно только то, что перед нами он предстает именно таким, причины же – «темное место» для нас. Однако в данный момент, запечатленный картиной, дом почти падает. А значит, поверхность, земля,

какой бы ровной она не казалась нам на первый взгляд, не способна его удержать.

Обратившись к культурному контексту для поиска оснований психологической интерпретации, становится очевидным, что К. Малевич жил в переломное время, не только для России, но для мира, науки и искусства. Подобно философии, закольцованной в установках позитивизма и скептицизма, искусство «закрепощено формой натуры». Требовались кардинально новые решения для разрешения кризиса культуры. На наш взгляд кризисное состояние окружающего мира, в том числе духовного, могло сформировать у К. Малевича состояния тревожности, неустойчивости, пусть и неосознаваемые, но которые смогли найти выражение в знаке покосившегося домика.

Так возник супрематизм, само название которого возвышало новое направление над старым, изжившим себя реалистическим искусством. Супрематизм как направление уже не стремился показать мир, но представить модель мира в геометрических фигурах. Большое значение здесь придается цветам, и, поскольку традиционно небо символизирует бесконечность, холодный космос, а земля, написанная красно-коричневой краской, выражает устойчивость, можно заключить, что дома, представляют человечество, находящееся на границе двух этих миров. Как известно, человек всегда находится между миром небесным, божественным и земным, животным, что наиболее четко прослеживается в Средневековой философии. Так, в этом произведении можно найти признаки этой вечной темы двойственности человеческой природы.

Подводя итог, герменевтический подход помогает выяснить замысел автора, он направлен, прежде всего, на выяснение контекстуальных условий произведения, а не того, что оно может сказать само по себе. Однако для бессюжетных и беспредметных произведений метод может быть малопродуктивным, особенно для неподготовленного зрителя, в силу отсутствия явной связи между элементами картины при грамматической

интерпретации, и в силу направленности на искусство само по себе, а не на глубокий смысл, зависящий от воли автора и выражающий через нее исторические нужды.

§3 ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД

Третий параграф второй главы посвящен герменевтико-феноменологическому подходу к проблеме понимания. Следовательно, задачами, на решение которых направлен параграф, являются: анализ двух примеров из изобразительного искусства в русле данного подхода, выявление его слабых и сильных сторон в прикладном применении.

Ввиду того, что методы герменевтической феноменологии во многом схожи с собственно феноменологическими и герменевтическими методами, то представляется возможным опустить уже выявленные результаты интерпретации и обозначить только специфические черты данного подхода.

По мнению Г.-Г. Гадамера, искусство представляет собой репрезентацию, которая не заключается в создании копий, а осуществляется в духе античного мимесиса, где подражаемое и подражающее находятся в единстве. «Иными словами, репрезентация — это не эстетическая, но онтологическая категория, связанная с эманацией первообраза. Источник эманации не умаляется, но осуществляет прирост бытия. Таким образом, изображение или слово в искусстве — это не просто иллюстрация к чему-то внешнему; они позволяют тому, что представляют, быть полностью тем, что оно есть».²⁴ Следовательно, знак подражает не конкретной вещи, а миру в целом, его порядку.

Первый пример - «Деревенский пейзаж» Ж. Дюпре - следовательно, кроме чисто внешнего реалистического изображения предметов, является репрезентацией сельской жизни, которая в XIX в. была уделом большинства населения. Именно такой образ, суть которого заключается в зависимости и единстве крестьянина, а шире — человека, с природой, узнается в данном

²⁴ Козлова М. Язык как мимесис (лирическая поэзия в герменевтике Г. -Г. Гадамера) // Кантовский сборник. 2014. №1. - С. 68

пейзаже. Во время написания произведения только начинает развиваться средний класс, формируются капитализм, а значит, и интерес к индивидуальному восприятию. Развитие общественных отношений, производства и науки впоследствии приведет к стремлению перестать рассматривать природу только как объект для возделывания. Однако для первой половины XIX в. абсолютно естественно находить идиллический характер в обезличенном сельскохозяйственном труде.

На картине изображение условно, человек, его дом, становятся частью пейзажа и в этом можно увидеть его упрочение в бытии, человек и природа образуют целое. Человек представлен не как глубокая личность, его переживания просты и понятны, поэтому их так легко репрезентировать. Добавим, что такая обобщенность изображения демонстрирует пока еще отсутствие установки на индивидуальное мышление и коллективных характер жизни людей. Развитие мира техники еще не уничтожило естественный порядок вещей, как мы увидим ниже, реалистический характер живописи может быть интерпретирован как выражение надежности бытия человека.

Таким образом, при интерпретации произведения Ж. Дюпре мы выявили его направленность на подражание не только определенному предмету, конкретному дому или крестьянину, а их общности, миру в целом.

Следующее художественное произведение, выбранное для анализа - «Пейзаж с пятью домами», написано в поздний период творчества К. Малевича, в котором, во избежание привнесения в его работы чуждых смыслов извне, он все же формирует определенные образы из геометрических форм. В данном случае – образы домов.

По М. Хайдеггеру, искусство не дублирует внешние признаки предметов, а раскрывает их бытие. В этом наблюдается сходство с установкой К. Малевича на выявление трансцендентального условия формы, прекрасного самого по себе, вместо бессмысленного копирования

реальности.²⁵ Интерпретация осуществляется, прежде всего, в модусе узнавания, так зритель «узнает», например, деревья, определенный город, понятия которых составляют содержание переживания и определяют выбор техники, цветов и т.д. В абстрактном искусстве узнавания не происходит, поэтому и возникает непонимание, «трудность».

Однако, хотя прямое воспроизведение отсутствует, понятие знака утрачивает определенность, подражательный характер все равно сохраняется. «Каждое художественное произведение все еще остается чем-то вроде былых вещей, в его явлении просвечивает и говорит о себе порядок в целом, может быть, нечто не совпадающее содержательно с нашими представлениями о порядке, единившем некогда родные вещи с родным миром, но постоянно обновляющееся и действенное присутствие упорядочивающих духовных энергий в них есть», пишет Г.-Г. Гадамер о современном искусстве.²⁶ Так, именно наполненность энергией, обращенность к бытию, и представляет основание для поиска смысла в художественном произведении, для его понимания.

Искусство в качестве проводника истины указывает на изначальную надежность бытия в мире. «Мир техники, который поставил перед Хайдеггером ту же проблему, что и перед Малевичем, Хайдеггер понимает как мир отказа от надежности, мир бессмысленной авантюры»²⁷, поэтому роль искусства заключается в том, чтобы либо раскрыть утраченную надежность, либо показать, насколько человек отдален от нее. При этом, чем решительнее художник отказывается от внешнего облика вещей, тем он «ближе в своей «непонятности» к обнаружению подлинной ситуации человека в мире».²⁸

²⁵ Малевич К. Черный квадрат СПб. 2017.- С. 84

²⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. 1991. - С.240

²⁷ Гройс Б. Малевич и Хайдеггер: Вопрос об истине искусства // „37“. № 20. Л. 1980. С. 308

²⁸ Там же.

Действительно, у К. Малевича пейзаж написан крайне нереалистично, цвета неестественны, предметы трудно связать друг с другом, у них чересчур четкие границы. «Они кажутся сделанными из бумаги и положенными на не имеющую глубины поверхность», - пишет Б. Гройс о супрематизме, по его мнению, в нем нет новой интерпретации пространства, поскольку такие произведения суть трансцендентальные картины, только «изображения картин», в этом и состоит их «супремность».²⁹ Так, «Пейзаж с пятью домами» и супрематизм в целом демонстрируют современному зрителю из мира техники его крайнюю удаленность от надежности, утраченное герменевтическое единство. Поскольку мы можем все же наблюдать форму – дома – то можно предположить, что их суть, «дельность» заключается именно в создании опоры, той самой утраченной надежности.

Более того, поскольку значение и смысл знаков современного искусства зачастую непонятны зрителю, предстают как другая, чуждая человеку реальность, то супрематические произведения ставят задачу постижения недостижимого смысла, тем самым увеличивая еще больше дистанцию между истиной и познающим субъектом. Язык современного искусства, скорее, скрывает бытие, «затемняет его».

Таким образом, для герменевтико-феноменологического анализа в русле понимания М. Хайдеггера изображение знака, его реалистичность оказываются немаловажным онтологическим аспектом. «Пейзаж с пятью домами» призван продемонстрировать разрыв между зрителем и надежностью, утвержденностью в бытии, которая была утрачена.

Таким образом, онтологизация понимания приводит к интерпретации не просто в историческом контексте, но в контексте осуществления бытия. Герменевтико-феноменологический анализ позволяет с помощью

²⁹ Гройс Б. Малевич и Хайдеггер: Вопрос об истине искусства // „37“. № 20. Л. 1980. С. 305

герменевтического круга находить более глубокие и неявные смыслы в художественном произведении.

§4 СОПОСТАВЛЕНИЕ МЕТОДОВ

Четвертый параграф данной выпускной квалификационной работы направлен на сравнение рассмотренных в ней методов и подведение итогов всей работы.

В ходе исследования мы провели анализ двух произведений изобразительного искусства, чтобы на их примерах рассмотреть преимущества всех трех подходов в прикладной деятельности. Мы выяснили, что при интерпретации имеет значение не только сам метод, но и тематическое поле, к которому он применяется.

Так, живописного произведения реалистического направления, феноменологический подход оказался продуктивным, также как и герменевтический. Однако, поскольку последний подход направлен на понимание также социально-исторических условий, контекста зачастую расширенного до всей жизни, то мы считаем его все же наиболее подходящим для этого вида картин, в особенности, если в них содержится сюжетный слой, который можно описать словесно. Добавим, что важным условием понимания является знание и погружение в контекст, без достаточной информации о нем, интерпретация может быть ложно или не состояться вовсе.

В свою очередь, для произведений современного искусства, по нашему мнению, феноменология более подходит больше. В нашем случае, супрематический теоретический дискурс оказывается более релевантным феноменологическому в направленности к чистым, наиболее структурным единицам знака и сознания соответственно, что помогает пониманию.

Наиболее продуктивным, на наш взгляд, оказался герменевтико-феноменологический подход. Синтез герменевтики и феноменологии позволяет образовавшемуся направлению не только, вобрать в себя наиболее значимые аспекты интерпретации первых двух, но и дополнить их новыми,

что обеспечивает всестороннее понимание предмета исследования. Так, онтологизация понимания приводит к расширению и углублению контекста, онтологизации языка, с помощью которого бытие может «говорить» со зрителем. Из этого следует, что интерпретация обретает характер диалога, в котором значение играет и сам интерпретатор. Само понимание приобретает огромное значение, так как становится способом бытия человека.

Таким образом, несмотря на то, что герменевтический и феноменологический подходы также являются продуктивными, мы находим наиболее предпочтительным для использования именно герменевтико-феноменологический, поскольку понимание, достигаемое с его помощью, является более глубоким и всесторонним.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из поставленных в начале данной выпускной квалификационной работы задач, можно сделать ряд основополагающих выводов.

Во-первых, были рассмотрены ключевые положения и конкретные методы феноменологического, герменевтического и герменевтико-феноменологического подходов к исследованию произведений искусства.

Во-вторых, были выявлены предпосылки синтеза данных направлений и рассмотрены его специфические особенности.

В-третьих, все три метода интерпретации были применены на конкретных произведениях изобразительного искусства, а именно «Деревенском пейзаже» Ж. Дюпре и «Пейзаж с пятью домами» К. Малевича.

В-четвертых, был проведен сравнительный анализ представленных методов, выяснено, что результат их прикладного применения зависит, в том числе, от специфики предмета, на который направлена интерпретация. Например, в наших примерах, результат анализа и степень его продуктивность отличались в зависимости от

В-пятых, из трех методов, был выявлен тот, который наиболее полно позволяет выявить особенности живописного произведения. По нашему мнению, это синтетический герменевтико-феноменологический подход, соединяющий в себе сильные стороны обоих подходов.

Таким образом, цель данной выпускной квалификационной работы - рассмотреть отличительные черты методологии феноменологии, герменевтики и герменевтической феноменологии в области эстетики для выявления их прикладного потенциала и сравнить использование этих подходов на примере живописных произведений К. Малевича и Ж. Дюпре – была успешно достигнута.

Результаты нашего исследования могут быть в перспективе использованы для дальнейших исследований представленных подходов. В перспективах дальнейшего исследования – рассмотрение и сравнение других методов и подходов к проблеме понимания художественного произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авксентьевская М.* Эстетические элементы философского метода в контексте феноменологического подхода // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. №3 СПб. 2012. - С. 34-46.
2. *Баиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства М.: 2004.
3. *Белоусов М.* Герменевтический круг и принцип беспредпосылочности у Гуссерля и Хайдеггера // HORIZON. Феноменологические исследования. 2012. №2. С.100-116.
4. *Владыкина Е.* Идеи философской герменевтики // Вестник ВятГГУ. 2007. №19 С.19-25.
5. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М. 1991.
6. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М. 1988.
7. *Гартман Н.* Эстетика К.:, 2004.
8. *Гройс Б.* Малевич и Хайдеггер: Вопрос об истине искусства // „37“. № 20. Л. 1980. С. 299-318.
9. *Дильтей В.* Наброски к критике исторического разума // “Вопросы философии”, 1988, № 4 С. 135—152.
10. *Думинская М.* Событийная природа современной онтологической эстетики // Трансформация научных парадигм и коммуникативные практики в информационном социуме. Томск 2013. – С. 121-124.
11. *Дюфрени М.* Кризис искусства / Пер. с фр. Э. П. Юровской // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002.
12. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М.1962.
13. *Инишев И.* Взаимосвязь визуального восприятия, пространства и действия в герменевтической концепции образа // Вестник ТГПУ. 2014. №7 (148) С.16-24.

14. История эстетики: Учебное пособие. / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. СПб. 2011.
15. Козлова М. Язык как мимесис (лирическая поэзия в герменевтике Г. -Г. Гадамера) // Кантовский сборник. 2014. №1 С.66-75.
16. Кудрин А.Г. Художественное произведение и эстетическое событие / А.Г. Кудрин // Вестник СамГУ, 2008. – № 1. – С. 174-180.
17. Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления // Логос. # 10, 1999. – С.43-88.
18. Курбановский А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии Историко-философский ежегодник - 2006 / Ин-т философии РАН. - М.: Наука, 2006, с. 329-336.
19. Куренной. В. К вопросу о возникновении феноменологического движения // Логос. 2005 № 5 С.247-275.
20. Лехциер В. Ноэтическая структура художественного // *Философия культуры '98 Самара. 1998.С. - 80-93.*
21. Малахов В. А. Художественный образ как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1987.
22. Малевич К. Черный квадрат СПб. 2017.- С. 84.
23. Михайлов А. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. — СПб.: 2006.
24. Рыбаков В. Абстрактное искусство и эстетическое восприятие // *Studia culturae*. Вып. №15 СПб. 2013. С. 211-219.
25. Статкевич И. Проекция и интерпретация в структуре художественного восприятия // Вестник БГУ. 2010. №6 С.287-292.
26. Терехов В. Перспективы развития современной герменевтики на примере компаративистского анализа герменевтико-феноменологической философии г. Шпета и П. Рикёра // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. №1 С.182-189.

27. *Хаардт А.* Образное сознание и эстетический опыт у Гуссерля // Логос. 1996. № 8. С. 69-77.
28. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Соч. М., 2008.
29. *Чепкасова Е.* Герменевтический и феноменологический подходы к анализу текста // Библиосфера, 2008, № 1, с. 39-42.
30. *Шлейермахер Ф.* Герменевтика. СПб. 2004.
31. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания // Декоративное искусство. 1996. № 3.
32. *Шульга Е.* Герменевтика П. Рикёра и современные проблемы эпистемологии // Поль Рикёр «философ диалога», М.: ИФРАН. 2008.
33. *Ягудина Д.* Объяснение и понимание в герменевтической процедуре // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 7, Филос. 2014. № 2 (22) С. 96-101.

ЭЛЕКТРОННЫЙ ИСТОЧНИК

<https://www.hermitagemuseum.org>

Приложение № 1

Дюпре Ж. «Деревенский пейзаж» 1840-1844 гг.



Приложение № 2

Малевич К. «Пейзаж с пятью домами» 1932 г.

